

## La tension narrative dans *Boule de Suif*

Marc Bégin

Volume 16, numéro 1, avril 1983

Sur l'énonciation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500598ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500598ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bégin, M. (1983). La tension narrative dans *Boule de Suif*. *Études littéraires*, 16(1), 121–134. <https://doi.org/10.7202/500598ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# LA TENSION NARRATIVE DANS BOULE DE SUIF

---

*marc béglin*

---

[...] être séduit, c'est défier l'autre de l'être [...].

Jean Baudrillard

Il y a, dans la démarche du conteur, quelque chose de fascinant. Les mots, les gestes, les silences ou les mouvements mélodiques semblent n'avoir d'autre motif que le désir qu'ils éveillent. La parole devient spectacle; les signes se perdent peu à peu dans les artifices de la séduction. L'auditeur n'a plus droit à l'absence ou à l'indifférence. À moins, bien sûr, qu'il veuille rompre le contrat que constitue son inclusion dans l'espace narratif.

Mais le conteur n'a pas l'usage exclusif des signes. Son discours, dans la complexe temporalité d'une sorte de boucle rétroactive, est aussi une réponse. La séduction ne s'exerce jamais vraiment que dans la réversibilité de son mouvement. L'auditeur, captif de la démarche où on l'a inscrit, ne peut manquer de réagir à ce qu'il voit et entend. Et ce, même si, bien souvent, le récit qu'on lui fait appartient depuis déjà longtemps à la mémoire collective. Les sentiments qu'éveillent en lui les gestes et les paroles du conteur ont leurs marques. Des marques tout aussi perceptibles que celles de la narration elle-même. Il y a des mots, des phrases qui traduisent son plaisir, ses interrogations, ses inquiétudes, son acquiescement. Il y a aussi ces gestes à peine esquissés, sourires, inclinaisons de la tête, soulèvements des sourcils, mouvements des yeux et des paupières, dilatations des narines... Renversement des signes où celui que l'on séduit devient séducteur à son tour, où celui qui écoute affirme son emprise sur le sens. C'est ainsi que, constamment, la tension créée et soutenue par le discours chez l'auditeur motive la poursuite de l'acte narratif.

Les rapports visuels et auditifs qui s'établissent entre le conteur et son auditeur sont trop manifestes pour qu'on

puisse mettre en doute la structure dialogique du conte oral. C'est là, cependant, une évidence qui résiste mal, semble-t-il, aux contrecoups de l'écriture. Quel nom, quel visage donner à un conteur dont l'existence tient exclusivement à la parole qu'il profère ? Comment décrire un auditeur dont les réactions sont constamment filtrées, interprétées, traduites dans l'implicite de la parole narratrice ?

Sans doute va-t-on tenter de redonner à l'écrit l'intensité du vécu, de « transformer un auditeur devenu lecteur en *lecteur-auditeur*<sup>1</sup> ». De là, par exemple, ce commentaire de Diderot :

**Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence<sup>2</sup>.**

Il arrive aussi que le narrateur cède la parole à un personnage, le temps d'un conte. Récit enchâssé où conteur et auditeur reproduisent, dans l'univers fictif auquel ils appartiennent, les marques de l'oralité. L'implication du « lecteur » paraît encore ici indéniable. C'est toujours avec lui, finalement, que le récit trouve son aboutissement, quels que soient les artifices mis en place, quels que soient les « procédés compensatoires<sup>3</sup> » utilisés pour transposer dans l'écriture les jeux de l'oral.

**Le conte écrit ne peut exister et fonctionner comme conte que s'il poursuit d'abord le plaisir du lecteur. Et ouvertement encore, comme une vraie courtisane, qu'il vise le plaisir ambigu de l'angoisse dans le fantastique, la détente rassurante de l'histoire comique ou, sur les ailes du merveilleux, la libération dans l'imaginaire<sup>4</sup>.**

Mais n'y aurait-il pas, dans ce « lecteur » séduit<sup>5</sup>, quelque ambiguïté ? On a pu parler de ces procédés narratifs qui permettraient de créer « une complicité conteur/lecteur voisine de celle qui existe dans le conte oral<sup>6</sup> ». On a pu décrire le lecteur de conte comme un « auditeur » particulièrement réceptif :

**[...] tout lecteur de conte, j'entends tout « véritable » lecteur de conte, redevient « auditeur », avec tout ce que le mot implique de primitivité [...]<sup>7</sup>.**

Personne, cependant, n'a jamais vu le lecteur interrompre le fil d'un récit, interroger le narrateur, lui signifier son plaisir ou son angoisse. Que la lecture puisse être décrite comme un « procès d'activation du sens<sup>8</sup> », qu'elle puisse être considérée comme ce que W. Iser appelle une « aventure<sup>9</sup> », chacun

l'admettra volontiers. Mais cela ne suffit pas à faire du lecteur un partenaire de l'échange dialogique.

Il n'y a pas, dans le conte écrit — dans toute fiction écrite, devrait-on dire —, que le contenu diégétique qui soit fictif. L'acte narratif lui-même est fiction. Comme l'affirme Gérard Genette :

[...] la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture<sup>10</sup>.

« Je » inscrit ou implicite, celui qui assume le récit n'y a jamais d'autre réalité que celle de son propre discours. Comme les objets, les personnages, les événements, il a été inventé pour tenir un rôle : celui de l'instance productrice de la narration. Et en même temps qu'on lui a donné la parole, on a posé, en face de lui, de façon tout aussi fictive, l'« autre » à qui s'adresse l'énoncé, ce « tu » absolument indissociable de l'énonciation :

[...] Immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, [le locuteur] implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre<sup>11</sup>.

On s'entend généralement, malgré un certain flottement autour des termes « narrateur », « narrateur inscrit » et « auteur implicite », pour marquer une distinction — au moins théorique — entre l'écrivain et l'instance productrice du discours narratif. C'est au moment de définir l'instance réceptrice de cette parole que les données se font quelque peu contradictoires.

Pour Benveniste, l'écriture et l'énonciation ne seraient pas, semble-t-il, naturellement compatibles :

Quiconque dit « maintenant, aujourd'hui, en ce moment » localise un événement comme simultané à son discours ; son « aujourd'hui » prononcé est nécessaire et suffisant pour que le partenaire le rejoigne dans la même représentation. Mais séparons « aujourd'hui » du discours qui le contient, mettons-le dans un texte écrit ; « aujourd'hui » n'est plus alors le signe du présent linguistique puisqu'il n'est plus parlé et perçu, et il ne peut non plus renvoyer le lecteur à aucun jour du temps chronique puisqu'il ne s'identifie avec aucune date ; il a pu être proféré n'importe quel jour du calendrier et s'appliquera indifféremment à tout jour<sup>12</sup>.

N'y aurait-il pas alors ambiguïté à décrire une « énonciation historique [...] réservée à la langue écrite<sup>13</sup> » ? À qui peut bien s'adresser le compte rendu d'« événements qui semblent se raconter eux-mêmes<sup>14</sup> » ? Surtout si l'on considère que

l'« énonciation », quelques lignes plus bas, sera définie essentiellement à partir du « discours » :

[...] toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière<sup>15</sup>.

Et que reste-t-il, finalement, du « cadre formel » de l'énonciation quand celui qui évoque son application au texte écrit reste muet sur la nature de l'allocutaire ?

Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer<sup>16</sup>.

Certains ont voulu décrire ces récits à la « troisième personne » où le narrateur ne serait pas représenté, où personne ne parlerait, où personne n'écouterait. Mais qu'est-ce qu'un récit à la troisième personne ? Pour Genette, il y aurait confusion dans les termes :

Ces locutions courantes [récit à la première et à la troisième personne] me semblent [...] inadéquates en ce qu'elles mettent l'accent de la variation sur l'élément en fait invariant de la situation narrative, à savoir la présence explicite ou implicite de la « personne » du narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la « première personne » [...] <sup>17</sup>.

Tout ce qui est dit est nécessairement dit par quelqu'un : « l'acte de verbalisation, comme le note Todorov, est irréductible <sup>18</sup> ».

Si « je » parle, « tu » écoute. Un « tu » qui s'appelle, chez ceux qui ont su le reconnaître, lecteur idéal, virtuel, implicite, contemporain... Un « tu » qui risque, en l'absence de l'adjectif modalisateur, de glisser trop facilement dans l'équivoque. Qu'il suffise ici de relire ces quelques lignes tirées du *Mau-passant* de Greimas :

L'énonciateur, on le voit, bouleverse lui-même les règles du jeu, en superposant aux deux *savoirs* partiels [...] son propre savoir transcendant qu'il fait d'ailleurs partager à l'énonciataire que nous sommes. Mais il y a plus : en identifiant son savoir et celui du lecteur [...] <sup>19</sup>.

Ce n'est pas assez d'appeler « lecteur » l'instance réceptrice de la narration pour que soit évacuée du mot « lecteur » la notion même de lecture. Cette lecture qui, justement, fonde le commentaire. Quel « lecteur », du reste, qu'il soit désigné comme implicite ou virtuel, pourrait, sans ambiguïté, participer au dialogue narratif et, en même temps, se lire dans

cette participation ? Quel « auditeur-lecteur » pourrait se lire dans la réversibilité de l'acte séducteur ?

Le lecteur de fiction — lecteur réel, puisqu'on finit toujours par y arriver —, c'est celui qui, à travers l'écriture, assiste à la réalisation d'un récit. Il lit la parole du narrateur, mais il lit aussi la perception de cet interlocuteur fictif qu'avec Gérard Prince, nous appellerons « narrataire<sup>20</sup> ». Le dialogue narratif peut être plus ou moins marqué, plus ou moins écrit — « sur-écrit » diraient Jeanne Demers et Lise Gauvin, parlant du « conte d'auteur » :

**Le conte écrit se trouve sur-écrit en ce sens qu'il multiplie, souvent jusqu'à l'exagération, les signaux syntaxiques, sémantiques ou verbaux qui le présentent comme conte ; sur-écrit encore et surtout puisqu'il dépend pour sa réussite d'une organisation aussi serrée que celle du poème<sup>21</sup>.**

En fait, pour le lecteur, il ne sera jamais que plus ou moins lisible.



On a dit du conte et de la nouvelle qu'ils se distinguaient par l'emploi ou le rejet des procédés oraux :

**La nouvelle relève de l'écrit par définition. Aussi l'attention de son lecteur lui est-elle acquise par un long conditionnement culturel lié d'abord à l'écrit. Ce lecteur ne s'étonne pas qu'elle ignore toute référence à l'oralité. Il trouve normal que la subjectivité du narrateur y soit comme diffusée dans le texte et que le « je », quand il existe, corresponde à une sorte de « je-il ». L'attente du lecteur de contes est forcément autre : le jeu dont il connaît — et accepte — les règles ne peut faire abstraction du conte oral, par conséquent de la chaîne conteur-conté, avec tout ce que cette nécessité entraîne de procédés empruntés à/ou calqués sur celui-ci<sup>22</sup>.**

Mais il n'est pas si évident que la nouvelle — comme le roman d'ailleurs — puisse ignorer « toute référence à l'oralité ». La structure dialogique de l'énonciation narrative n'est-elle pas, à elle seule, une image de la parole vécue ?

Nulle part, dans une nouvelle comme *Boule de suif*<sup>23</sup>, par exemple, on ne rencontre de ces adresses au narrataire qui font croire à l'intervention d'un quelconque « lecteur ». Le « cadre figuratif de l'énonciation<sup>24</sup> » n'y est jamais explicitement donné. Pourtant, à mesure que le récit progresse, se crée entre les instances de la narration une tension dont la parole narratrice assure la lisibilité. Une tension très voisine

de celle que provoquent les rapports de séduction où s'associent le conteur et son auditeur.

Le narrateur et le narrataire, en effet, malgré qu'ils soient désignés comme des « instances », ne sont pas tout à fait aussi désincarnés qu'on voudrait le croire. Celui qui, comme Mieke Bal, soutiendrait que le narrateur « n'a droit qu'à la parole <sup>25</sup> » et le narrataire qu'à la réception de cette parole, serait contraint d'inventer de nouvelles instances dont dépendraient, entre autres, les multiples nuances de la perception sensorielle inscrite dans le texte. Le narrateur qui parle, c'est aussi celui qui perçoit les objets, les événements, les personnages et leurs interrelations; c'est celui qui choisit de les faire percevoir. Le narrataire qui écoute, c'est aussi celui qui, dans sa propre sensibilité, réactualise le perçu, déterminant ainsi, pour une large part, les modalités de la verbalisation.

En fait, c'est essentiellement ce partage de sensations et d'expériences qui rend possible le dialogue narratif. La parole seule ne suffit pas. Il faut aussi, pour qu'elle soit pleinement intelligible, qu'elle fournisse à l'interlocuteur les repères indispensables au décodage. Uniformité de la perception temporelle, d'abord :

[La condition d'intelligibilité du langage] consiste en ce que la temporalité du locuteur, quoique littéralement étrangère et inaccessible au récepteur, est identifiée par celui-ci à la temporalité qui informe sa propre parole quand il devient à son tour locuteur <sup>26</sup>.

Le temps devient « omnipersonnel <sup>27</sup> ». Le présent de l'acte narratif — « centre générateur et axial <sup>28</sup> » de la temporalité — s'inscrit non seulement comme le présent du narrateur, mais aussi comme celui du narrataire.

Tous les verbes au présent qu'on rencontre dans *Boule de suif* ne sont évidemment pas des marques lisibles du dialogue narratif. Le narrateur peut rappeler un dicton populaire :

[...] car la nuit, qui porte conseil, avait un peu modifié les jugements <sup>29</sup>.

formuler une sentence :

Car la haine de l'étranger arme toujours quelques intrépides prêts à mourir pour une Idée <sup>30</sup>.

ou décrire un phénomène naturel :

[...] et l'on n'entendait plus, dans le grand silence de la ville calme et ensevelie

**sous l'hiver, que ce froissement vague, innommable et flottant de la neige qui tombe [...] <sup>31</sup>.**

sans, pour autant, signaler la perception spécifique de son partenaire. Le temps des verbes est alors déterminé par le caractère intemporel d'expériences ou de perceptions qui peuvent appartenir aussi bien au lecteur qu'au narrataire.

Mais à côté de ces présents gnomiques, il y a ceux qui permettent de situer plus précisément le moment de la narration par rapport au temps du récit. Le narrateur peut, par exemple, en commentant l'attitude d'une collectivité, recouper le temps de son discours :

**— Et la témérité n'est plus un défaut des bourgeois de Rouen, comme au temps des défenses héroïques où s'illustra leur cité <sup>32</sup>. —**

Il peut, au présent, marquer les limites de son savoir :

**Dans l'après-midi du jour qui suivit le départ des troupes françaises, quelques uhlands, sortis on ne sait d'où, traversèrent la ville avec célérité <sup>33</sup>.**

Même les objets que manipulent les personnages peuvent être projetés dans le temps et devenir contemporains de l'acte narratif :

**Elle prit une aile de poulet et, délicatement, se mit à la manger avec un de ces petits pains qu'on appelle « Régence » en Normandie <sup>34</sup>.**

Il n'y a pas, alors, que l'écart entre le temps du récit et celui de l'énonciation qui soit lisible. La perception qu'ont de cet écart les partenaires du dialogue narratif constitue, en elle-même, un élément du texte. Dans le discours qui véhicule la fiction diégétique, s'inscrit inévitablement la fiction narrative.

Cette concordance des temporalités qui s'établit autour du présent n'a cependant pas pour seule fonction de garantir l'intelligibilité du discours narratif. Elle est aussi génératrice de tensions. Dans le présent où se réalise, en quelque sorte, la jonction des univers fictifs, les perceptions se confondent. Comme l'auditeur que séduit la magie du conte, le narrataire est sans cesse entraîné par le discours narratif, sollicité par ces mots, ces phrases qui cherchent à réactualiser dans le présent de la narration, le vécu diégétique.

Revenons à la description de cette neige qui tombait sur Rouen. Une neige dont on « entendait » le froissement ; une neige qui « semblait », dans le passé de la diégèse, « emplir l'espace » :



**[...] et l'on n'entendait plus [...] que ce froissement vague innommable et flottant de la neige qui tombe, plutôt sensation que bruit, entremêlement d'atomes légers qui semblaient emplir l'espace, couvrir le monde<sup>35</sup>.**

Une neige dont la perception, par l'emploi d'un présent (« tombe ») qui l'associe à l'expérience universelle, est devenue celle du narrateur. Celle du narrateur et aussi, par la force suggestive du procédé, celle du narrataire. Peut-être les mots n'appartiennent-ils pas à ces bourgeois qui, à demi-gelés, attendaient leur voiture dans la cour de l'hôtel de Normandie. Les sensations, le narrateur en fait lui-même la démonstration, ne sont pas toujours verbalisées avec autant de bonheur :

**Ces flocons légers qu'un voyageur, Rouennais pur sang, avait comparé à une pluie de coton [...] <sup>36</sup>.**

Mais la neige était là qui tombait. Et le narrateur a choisi — car il s'agit bien d'un choix, même si à ce niveau, il appartient exclusivement à la fiction narrative<sup>37</sup> — d'en faire entendre la chute. Subjugué par un discours auquel il ne peut se fermer, attiré au sein de l'univers diégétique par le verbe au présent, le narrataire revit, au temps de l'énonciation, le passé de l'événement.

Le lecteur aussi, bien sûr, « entend » la neige. Il l'entend comme il « voit » marcher l'officier prussien qui accueille les voyageurs :

**[...] il profilait sa grande taille de guêpe en uniforme, et marchait les genoux écartés, de ce mouvement particulier aux militaires qui s'efforcent de ne point maculer leurs bottes soigneusement cirées<sup>38</sup>.**

Comme il « goûte », à la fin du texte, les provisions déballées par la comtesse :

**C'était, dans un de ces vases allongés dont le couvercle porte un lièvre en faïence, pour indiquer qu'un lièvre en pâté gît au-dessous, une charcuterie succulente, où de blanches rivières de lard traversaient la chair brune du gibier, mêlée à d'autres viandes hachées fin<sup>39</sup>.**

Mais son présent est d'un autre ordre. L'image qu'il construit résulte essentiellement de la perception du narrataire. Avant d'entendre, de voir, de goûter, de pénétrer, si l'on veut, dans l'univers diégétique de *Boule de suif* et de le modeler à la mesure de son imagination, le lecteur a lu que le narrataire entendait, voyait, goûtait. Pour lui, dans la réalité de son accès au texte, tous les présents de la narration, même les présents gnominiques, ne peuvent être que des passés. La

lecture n'a jamais pour objet qu'un texte déjà écrit, un texte où le présent de l'acte narratif fait partie de la fiction.

Fictifs, aussi, au même titre que le présent, ces rapports de similarité qui, dans *Boule de suif*, viennent caractériser un personnage, préciser la nature d'un objet, souligner la portée d'un événement. Fictifs au point que l'on pourrait, dans certains cas, évoquer ce «vide sémantique» dont parlait Michael Riffaterre :

**Les auteurs utilisent souvent des termes exotiques ou techniques comme véhicules de leurs comparaisons ou comme outils de descriptions [...]. Mais ces mots sont au-delà de la compréhension de l'homme moyen et ainsi n'expliquent ni ne «montrent» quoi que ce soit. Ils ouvrent littéralement sur un vide sémantique; le destinataire remplit ce vide puisqu'il remplace immédiatement le référent inconnu par une fiction appropriée de son imagination. Ceci se produit avec des mots mieux connus, dont le référent reste néanmoins étranger à l'expérience réelle du destinataire : quand Flaubert, décrivant l'Afrique, parle de «chameaux... couchés sur le ventre, à la manière des autruches», l'idéation de son lecteur n'a pas besoin de référent objectif, mais seulement d'une expression de référence<sup>40</sup>.**

La culture du lecteur n'est cependant pas celle du narrataire. C'est à un monde entièrement fictif que se réfèrent les partenaires de l'énonciation narrative. Le référent ne devient référent de lecture qu'en fonction, précisément, d'un travail de lecture. Si l'«autruche» de *Salammô*<sup>41</sup> n'apprend rien au lecteur, elle n'en constitue pas moins une explication. Explication fournie par le narrateur à un narrataire qui la reçoit comme telle. Et cela, que le rapport de similarité ait été établi directement par le narrateur ou qu'il ait été d'abord pressenti par un personnage focal. Il n'y a pas de différences structurales entre une comparaison immédiatement accessible à l'«homme moyen» :

**Elle fit des efforts terribles, se raidit, avala ses sanglots comme les enfants [...]**<sup>42</sup>.

et une comparaison qui, malgré ses allures de vérité admise, ferait appel à une expérience plus spécifique :

**Ils devinrent nerveux, agacés, et avaient l'air prêts à hurler comme des chiens qui entendent un orgue de barbarie**<sup>43</sup>.

La comparaison, c'est d'abord, pour le lecteur, le témoin lisible d'une situation d'attente où le discours aurait placé le narrataire.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure le narrateur est responsable de la plus ou moins grande ambiguïté du premier terme d'une comparaison. L'attente provoquée chez le narrataire n'est pas nécessairement voulue. Il y a souvent dans les mots une part d'incertitude qu'il faut dissiper, sous peine de voir se rompre le contact avec l'allocutaire. Et l'usage phatique de la comparaison — comme celui de certains présents, d'ailleurs — n'est que rarement distinct de son usage stylistique. Le recours à la focalisation, par contre, ne laisse aucun doute sur les intentions du narrateur. Le choix d'un témoin focal implique inévitablement une restriction du champ perceptif<sup>44</sup>. Une restriction qui se traduit pour le narrataire en une altération du message. Le narrateur sait très bien, par exemple, ce que signifient les gestes de *Boule de suif*, au moment où chacun, dans la voiture, est tiraillé par la faim :

**Boule de suif, à plusieurs reprises, se pencha comme si elle cherchait quelque chose sous ses jupons. Elle hésitait une seconde, regardait ses voisins, puis se redressait tranquillement<sup>45</sup>.**

Il faudra attendre près d'une page pour que le narrataire, en même temps que les voyageurs — les autres voyageurs, faudrait-il dire — «voie» Boule de suif se pencher vivement et retirer «de sous la banquette un large panier couvert d'une serviette blanche<sup>46</sup>». Un panier dont le contenu, à travers la perception des témoins, ne sera révélé qu'au paragraphe suivant :

**Elle en sortit d'abord une petite assiette en faïence, une fine timbale en argent, puis une vaste terrine dans laquelle deux poulets entiers, tout découpés, avaient confit sous leur gelée; et l'on apercevait encore dans le panier d'autres bonnes choses enveloppées [...].**

**Tous les regards étaient tendus vers elle. Puis l'odeur se répandit, élargissant les narines, faisant venir aux bouches une salive abondante avec une contraction douloureuse de la mâchoire sous les oreilles<sup>47</sup>.**

Le narrateur n'ignore pas non plus ce qui motive la colère de Boule de suif, au moment où elle revient de chez l'officier prussien. Ce qui n'empêche pas le narrataire de se voir imposer les limites de la perception diégétique :

**Mais au bout de dix minutes elle reparut, soufflant, rouge à suffoquer, exaspérée. Elle balbutiait : « Oh la canaille ! la canaille ! »**

**Tous s'empressaient pour savoir, mais elle ne dit rien ; et, comme le comte insistait, elle répondit avec une grande dignité : « Non, cela ne vous regarde pas, je ne peux pas parler<sup>48</sup>. »**

C'est seulement le lendemain — après plus de sept pages — que l'on va connaître le fin mot de l'histoire :

**Le gros aubergiste sortit. Alors Boule de suif fut entourée, interrogée, sollicitée par tout le monde de dévoiler le mystère de sa visite. Elle résista d'abord; mais l'exaspération l'emporta bientôt: « Ce qu'il veut?... ce qu'il veut?... Il veut coucher avec moi! » cria-t-elle<sup>49</sup>.**

Il arrive aussi que la restriction du champ perceptif se traduise par une énigme dont les termes sont eux-mêmes, au strict plan de la perception sensorielle, générateurs de tensions. L'érotisme constitue ici un domaine privilégié :

**On ne distinguait plus rien dans la voiture; mais tout à coup un mouvement se fit entre Boule de suif et Cornudet; et Loiseau, dont l'œil fouillait l'ombre, crut voir l'homme à la grande barbe s'écarter vivement comme s'il eût reçu quelque bon coup lancé sans bruit<sup>50</sup>.**

**Cornudet, en bretelles, la suivait. Ils parlaient bas, puis ils s'arrêtèrent. Boule de suif semblait défendre l'entrée de sa chambre avec énergie. Loiseau, malheureusement, n'entendait pas les paroles, mais, à la fin, comme ils élevaient la voix, il put en saisir quelques-unes. Cornudet insistait avec vivacité. Il disait :**

**« Voyons, vous êtes bêtes, qu'est-ce que ça vous fait? »**

[...]

**Loiseau, très allumé, quitta la serrure [...]<sup>51</sup>.**

Comme Loiseau, le narrataire n'a aucun mal à saisir l'audace du geste qu'a posé Cornudet dans la voiture, ni la portée de sa requête, dans le couloir de l'hôtel. Il réagit, en quelque sorte, aux mêmes stimulations que le témoin.

Une telle soumission de la fiction narrative aux contraintes de la fiction diégétique ne peut être que l'effet d'un montage. Pour le narrataire, la parole du narrateur s'appuie toujours sur un savoir déjà constitué. Comment, en effet, décrire un objet s'il n'existe déjà? Comment parler de ce qui arrive sans concéder à l'événement une avance — aussi minime soit-elle — sur la parole? Comment prédire ce qui arrivera sans fonder son discours sur une connaissance de l'avenir? La référence, même fictive, doit précéder le discours.

**Si le « sens » de la phrase est l'idée qu'elle exprime, la « référence » de la phrase est l'état de choses qui la provoque, la situation de discours ou de fait à laquelle elle se rapporte et que nous ne pouvons jamais ni prévoir, ni deviner<sup>52</sup>.**

Il n'y a pas — et le narrataire en est parfaitement conscient — d'énigmes ni de situations inextricables qui échappent à la

perspicacité du narrateur, à moins que l'ambiguïté ou l'ignorance ne soient elles-mêmes intégrées au récit.

L'emploi par le narrateur d'un présentatif comme « c'était » constitue la marque la plus évidente de ce type de montage. La formule trouve, en effet, sa justification dans l'écart qu'elle fait apparaître en s'inscrivant dans le discours. Quelle que soit la définition qu'on en donne, quels que soient les fonctions ou les effets de sens qu'on lui attribue, la locution « c'est », en tant qu'élément introducteur, se présente toujours comme réductrice de tension :

**Dans aucun de ses emplois, *C'est* ne se réfère à la notion de présence. Il l'implique, il ne la marque pas. Il n'intervient qu'au moment postérieur à celui où quelqu'un, quelque chose ont été sentis ou reconnus présents. En représentation, *C'est* ne peut précéder *Il y a* ou *Voilà*; aussi bien leur succède-t-il normalement dans le discours.**

**L'intervalle compris entre l'instant où une présence peut être marquée et celui où on utilise *C'est* doit (pour qu'on ait le droit de faire appel à *C'est*) être le lieu d'une recherche, d'une interrogation portant soit sur l'identité de la personne ou de la chose présentes, soit sur celle d'un de leurs caractères typiques<sup>53</sup>.**

Quand les voyageurs, enfermés dans leur voiture, ont aperçu, sur la route, « des petits points de feu », ils ont tout de suite reconnu les lumières de Tôtes :

**Des petits points de feu parurent en avant sur la route. C'était Tôtes<sup>54</sup>.**

Peut-être, un moment, se sont-ils interrogés, peut-être quelqu'un a-t-il répondu : « C'est Tôtes ! ». Mais si l'interrogation des témoins demeure incertaine, du moins au plan de son extériorisation, celle du narrataire, par contre ne fait aucun doute. Il veut savoir à quoi correspondent ces feux qu'ont aperçus les voyageurs. Il veut le savoir parce que, justement, en se conformant au mouvement de la perception focale, le discours narratif a provoqué sa question. De même, il ne saura pas, quelques lignes plus bas, reconnaître ce bruit qui, devant l'hôtel du Commerce, a fait tressaillir les voyageurs :

**La portière s'ouvrit. Un bruit bien connu fit tressaillir tous les voyageurs : c'étaient les heurts d'un fourreau de sabre sur le sol<sup>55</sup>.**

Pourquoi le narrateur introduirait-il par « c'étaient » la description d'un bruit que chacun connaît, si ce n'était pour répondre à une curiosité qu'il aurait lui-même éveillée ?

L'analyse pourrait se raffiner encore, chercher à débusquer la « séduction » jusque dans ses techniques les plus secrètes, marquer la lisibilité des moindres réactions du narrataire. Mais la lecture de *Boule de suif* ne sera jamais que la réactualisation d'un dialogue. Une sorte de spectacle où le narrateur et le narrataire ne cessent de se parler, de s'interroger, de se répondre, ne cessent d'être lus dans le contact dialogique qui les porte à l'existence. Et c'est là, dans cette réciprocité d'une parole toute imprégnée de désir, que se crée et s'alimente la tension qui seule rend possible la réalisation du récit.

### *Collège de Victoriaville*

#### Notes

- <sup>1</sup> Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », dans *Études françaises*, 12/1-2, avril 1976, p. 16.
- <sup>2</sup> Denis Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962, p. 793.
- <sup>3</sup> Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Frontières du conte écrit », dans *Littérature*, n° 45, février 1982, p. 10.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.
- <sup>5</sup> Jeanne Demers et Lise Gauvin parlent de l'érotisation du plaisir de lire un conte. Cf., « Le conte écrit, une forme savante », *op. cit.*, p. 23.
- <sup>6</sup> Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », dans *Études françaises*, 9/1, février 1976, p. 4.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.
- <sup>8</sup> Jacques Dubois, F. Edeline et alii, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 58.
- <sup>9</sup> Wolfgang Iser, « La fiction en effet », dans *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 281.
- <sup>10</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 226.
- <sup>11</sup> Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.
- <sup>12</sup> Émile Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », dans *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 77.
- <sup>13</sup> Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 236.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 241.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 242.
- <sup>16</sup> Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 88.
- <sup>17</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 251-252.
- <sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Point », 1968, p. 65.
- <sup>19</sup> A.-J. Greimas, *Maupassant*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, pp. 251-252.

- 20 Gérard Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », dans *Poétique*, n° 14, 1973, pp. 178 ss.
- 21 Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Frontières du conte écrit », *op. cit.*, p. 7.
- 22 *Ibid.*, pp. 15-16.
- 23 Guy de Maupassant, *Boule de suif et autres Contes normands*, texte établi par M.-C. Bancquart, Paris, Garnier, 1971. Toutes les références à *Boule de suif* seront tirées de cette édition.
- 24 Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 85.
- 25 Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 40.
- 26 Émile Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », *op. cit.*, p. 76.
- 27 *Ibid.*, p. 77.
- 28 *Ibid.*, p. 73.
- 29 *Boule de suif*, p. 29.
- 30 *Ibid.*, p. 5.
- 31 *Ibid.*, p. 6.
- 32 *Ibid.*, p. 4.
- 33 *Ibid.*, p. 2.
- 34 *Ibid.*, p. 13.
- 35 *Ibid.*, p. 6.
- 36 *Ibid.*, p. 7.
- 37 « C'est le narrateur qui incarne les principes à partir desquels sont portés des jugements de valeur ; c'est lui qui dissimule ou révèle les pensées des personnages, nous faisant ainsi partager sa conception de la "psychologie" ; c'est lui qui choisit entre le discours direct et le discours transposé, entre l'ordre chronologique et les bouleversements temporels. » Tzvetan Todorov, *Poétique*, *op. cit.*, p. 64.
- 38 *Boule de suif*, p. 30.
- 39 *Ibid.*, p. 41.
- 40 Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 153-154.
- 41 Gustave Flaubert, *Salammô*, Paris, Éditions Les Belles lettres, 1944, t. I, p. 47.
- 42 *Boule de suif*, p. 42.
- 43 *Ibid.*
- 44 « [...] (n'oublions pas que la focalisation est essentiellement, selon le mot de Blin, une restriction) [...] » Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 209.
- 45 *Boule de suif*, p. 12.
- 46 *Ibid.*, p. 13.
- 47 *Ibid.*, p. 17.
- 48 *Ibid.*, p. 20.
- 49 *Ibid.*, p. 28.
- 50 *Ibid.*, p. 17.
- 51 *Ibid.*, p. 23.
- 52 Émile Benveniste, « La forme et le sens dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale II*, *op. cit.*, p. 226.
- 53 Robert-Léon Wagner, « À propos de C'est », dans *Mélanges de Grammaire française offerts à M. Maurice Grevisse*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1966, p. 337.
- 54 *Boule de suif*, p. 17.
- 55 *Ibid.*, pp. 17-18.